

BEDNANICS GÁBOR

*Modern mítoszok és az újraírás lehetőségei*

A LÍRAOLVASÁS ESÉLYEI A 21. SZÁZADBAN

*Ráció–Tudomány 23.*

Sorozatszerkesztők:  
BEDNANICS GÁBOR és BENGI LÁSZLÓ

BEDNANICS GÁBOR

*Modern mítoszok  
és az újraírás lehetőségei*

A LÍRAOLVASÁS ESÉLYEI A 21. SZÁZADBAN

RÁCIÓ Kiadó  
Budapest, 2016

A kötet megjelentetését  
a Nemzeti Kulturális Alap



és a Szépirodalmi Figyelő Alapítvány  
támogatta.

A kötet a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

A borító Jean-Léon Gérôme *Pygmalion és Galatea* című  
festményének (1890 körül) felhasználásával készült.

© Bednanics Gábor, 2016

© Ráció Kiadó, 2016

# *Tartalom*

Bevezetés	
A líraolvasás lehetőségei és kihívásai	7
A modernség ambivalenciái	
Az irodalmi esemény és története	15
Egy évszám tanulságai	21
A programozhatatlan modernség	31
A medialitás mint az irodalomtörténet-írás provokációja	
Adalékok az impresszionista költészet fogalmához	48
A kimondás ellenében ható hang alakzatai Ady Endrénél	58
Babits első kötetének mediális jellegzetességei	71
Modern mítoszok és az újraírás lehetőségei	
Az emberi test formációi az esztétizmusban	85
Az irodalom térbeli emlékezete	98
A tér és a látvány lehetőségei a magyar esztétizmusban	106
Gondolat, líra, modernség	121
A poétikai tapasztalat lehetőségei	
A felforgató írás	139
A poétikai tapasztalat nullfoka	148
Névmutató	163

## *Modern mítoszok és az újraírás lehetőségei*

### Az emberi test formációi az esztétizmusban

A 19–20. század fordulóján megjelenő esztétista felfogás több ellentmondásos öndefiníciós kísérletet hagyományozott az utókorra. Az egyik ilyen paradoxon, hogy úgy kívánják a művészet területét kijelölni, hogy közben az artisztikum zártságának felfogását kell elvetniük. A 19. század utolsó harmadában változatos formákban megjelenő művészetközpontú attitűd a szépség művi formáit fordított mimézis alapján gondolta el. Az egyik ilyen nevezetes megoldás Oscar Wilde nevéhez kapcsolódik, akinek egy dialogikus esszéjében szereplő alak idézete aforizmaszerűen vált híressé: „Az élet sokkal inkább utánozza a művészetet, mint a művészet az életet.”<sup>1</sup> A paradox kijelentés persze vitatható, ám egyben olyan korjelenség is, mely az író mesterének, Walter Paternek munkáiból is következik, aki hangsúlyozta, hogy a művészet képes a természettől kölcsönzött eszközökkel a természetnél többet létrehozni.<sup>2</sup> S hogy ne csak közvetlen kapcsolatot tárjunk fel, utalni kell egy másik gondolkodó hasonló okfejtésére is. Pater számára ugyanis éppúgy a zenében válik leginkább tetten érhetővé a művészet ilyesfajta teljesítőképesége, mint ahogy a Wagner hatása alatt álló Nietzsche 1871-es művében is hasonló feltételez. A német filozófus a világ és a létezés esztétikai jelenségként történő igazolását hangsúlyozza,<sup>3</sup> ennél fogva valóság és művészet viszonyában ő is az utóbbinak szán nagyobb szerepet.

<sup>1</sup> Oscar WILDE, *A hazugság hanyatlása*, ford. BENEDEK Marcell = Uő., *Összes művei*, II. Szukits, Szeged, 2001, 59.

<sup>2</sup> Walter Horatio PATER, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Echo, Teddington, 2006, 63.

<sup>3</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, I., DTV – Walter de Gruyter, München – Berlin – New York, 1999, 47.

Csak a művészet, az esztétikai szféra szavatol az ön- és világértésünkért, ez a szféra mégsem lehet zárt: mindenkor azzal kell korrelálnia, aminek épp helyébe kíván lépni.

A művészetközpontú esztétizmus nemcsak a századforduló időszakának alkotásaira, hanem az elméletalkotásra is erőteljesen hatott. Az érdek nélküli tetszés kanti szépségdefiníciója és a miméziselvű megközelítések egyaránt hatályon kívül helyeződtek vagy megkérdőjeleződtek. Az utánzás azért válik kérdésessé, mert immár nem egyszerűen arról van szó, hogy adott egy természetes képzműve, melynek lehető leghívebb leképezése adná a műalkotás kvalitásait. A művészet ennél többet ad: illúziót, ami nem a valósággal, hanem az artisztikum erejével kapcsolja egybe az alkotói teljesítményt. Plinius és Seneca is beszámol arról az ókori legendáról, melyben két festő, Zeuxisz és Parrhasiosz vetélkedéséről lehet hallani. Zeuxisz csendélete oly tökéletes lett, hogy a madarak rászálltak a festett szőlőszemekre, hogy abból csipegessenek. Parrhasiosz erre műhelyébe invitálta festőtársát, s egy képhez vetette, amit egy fátyol takart; Zeuxisz viszont nem tudta fellebbenteni a fátylat, mert az volt maga a festmény. Az egyik eset az állatot, a másik az embert volt képes becsapni, de míg az egyik ábrázolni, azaz másolni törekedett, a másik vállaltan illúziót kívánt kelteni. Eredeti és másolat platóni különbsége már itt, ebben a legendában felülírja a modell és reprodukciója közti különbséget, mivel tagadja ennek elemi felfogását.<sup>4</sup> Helytelenség és hamisság ekképp nem értelmezhetők e viszonylatban, helyüket a jelek szemiotikai kapcsolatai határozzák meg, ami legalább annyira sokrétű és tagolt, mint amennyire visszavezethetetlen egyféle végső eredetire.

A szimulakrum ugyanakkor nem kizárólag a szelleminek (művészeknek) tételezett térben létezhet, sok esetben nagyon is testhez, anyagi hordozóhoz kapcsolódva funkcionál, ami viszont éppenséggel már test és jelszerűség szembeállítását hangsúlyozza. Hans Belting imigyen fogalmaz: „A kép médiumában kettős testi vonatkozás rejlik. A testi

<sup>4</sup> Gilles DELEUZE, *Plato and the Simulacrum*, ford. Rosalind KRAUSS, October (27) 1983, 53.

analógia az egyik értelemben azáltal jön létre, hogy a hordozó médiumokat a képek szimbolikus vagy virtuális testeként fogjuk fel. Másodsorban pedig úgy, hogy a médiumok beíródnak testi észlelésünkbe és változásokat idéznek elő benne.”<sup>5</sup> A jelviszonyok e felfogás szerint nem vesznek tudomást azokról az effektusokról, amelyek az észlelés testi körülményeit is magukban foglalják, vagyis többé nem elvont struktúrák, sokkal inkább megkerülhetetlen, de korántsem tévedhetetlen mozzanatok.

Sok olyan ókori mítosz lehet ismerős a kulturálisan képzett olvasóknak, mely ennek a kérdéskörnek a jegyében íródott. Egyik sem olyan termékeny és mégis mindegyre kérdéseket generáló, mint az Ovidius *Metamorphoses*-ében (243–297) helyet kapó Pygmalion mítosza. A ciprusi szobrász ugyanis épp a minta utáni alkotás paradigmáját bontja le, mikor saját fantáziájának megfelelően hoz létre elefántcsontból egy női alakot, mely oly tökéletes lesz, hogy nem is lehetne emberi megfelelője („qua femina nasci nulla potest” – Devecseri Gábor fordításában: „amilyen szép nő a világra nem születik sohasem”), csak az idealitás szemzőgéből csodálható, de a test szimulakrumba követlen testi reakciót vált ki az alkotóból („haurit pectore Pygmalion simulati corporis ignes” – „Pygmalion az utánzott testtől gyúl szerelemre”). Ez az utánzás azonban nem a platóni értelemben vett leképező mimézis, „ars adeo latet arte sua” („művészet fedi el, hogy csak művészet”), vagyis a műviség, mely a művész (akár szexuálisan elfojtott) vágyából, képzeletéből születik meg, illetve abból, hogy kiváló gyakorlati érzékel („feliciter arte”) olyan művet alkot, mely őt magát is megdöbbeníti, sőt elcsábítja, rabjává teszi. Nem hasonlóság hozza létre a művet, hiszen nem létezik „eredeti”, melyhez mérhetnénk a „másolatot”, hanem igazi szimulakrum (többször is e szóval nevezi meg a szöveg a szobrot), mely egyben a művészi teremtmény allegóriájává is lesz.<sup>6</sup> Az eleddig nem létező nemcsak a művészt, de az istenséget is meglepi, amikor Pygmalion Venushoz könyörögvén nem az általa

<sup>5</sup> Hans BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Kijárat, Budapest, 2003, 16.

<sup>6</sup> Victor I. STOICHITA, *The Pygmalion Effect*, Chicago UP, Chicago, 2008, 4–5.



alkotott tárgyat, csak ahhoz hasonló szépségű nőt kíván magának („timide »si, di, dare cuncta potestis, sit coniunx, opto,« non ausus »eburnea virgo« dicere, Pygmalion »similis mea« dixit »eburnae.«” – „s félénk szava szól: »Ha ti mindent, égiek, adhattok, vágyom feleségemül...« Azt nem merte kimondani: »Őt«, pusztán: »...egy olyant, ki hasonló.«”), ám az isteni segítség által életre kelő szobor mégiscsak az lesz, amit ő alkotott, saját emberi munkáját és erkölcsi kitartását egyaránt elismerendő.

Nem árt szem előtt tartani az ovidiusi részlet sajátos paradoxonait. Az *ars latet arte sua* elve az alkotó elől is sikeresen elrejt, hogy igazából művészetről van szó, azaz valamiféle utánpótlásról, s a valódi látszatával jutalmazza a szobrászt. Mindeközben persze a műviségnek tulajdonítható mozzanatok továbbra is érzékelhetőek maradnak (a faragott alak elefántcsont-tapintása, hidegsége, fehérsége stb.). Pygmalion azonban saját műve hatása alá kerül, alkotóként és befogadóként egyszerre jelenik meg a műalkotás alakulásának folyamatában, ami persze erősíti a mű hatását. Erkölcsi helyzete (ami persze Ovidiusnál nem egyértelműen dicsőséges, tán inkább ironia) következtében Venushoz intézett imája is meghallgatásra talál, ám ez további, nem kevésbé kérdéses erkölcsű cselekedeteket implicál, mikor a bűnösnek tekintett nőiségtől másfajta, tabunak minősülő szexualitásformák felé fordul a szobrot tapogatván, csókolgatván, ékszerekkel felkesítvén (stb.). Így Pygmalion egyre inkább lesz az alkotó modellje – a kreativitás allegorikus vonatkozásaként –, mintsem az idealizált nézője, kinek tekintete alakítja a művet.<sup>7</sup> Mindemellett Pygmalion nyeresége voltaképp veszteség: az „ércnél maradandóbb” műalkotás helyett múlandó test és enyésző szépség lesz a szobrász jutalma, még ha a szerelmi-szexuális vonzalom irányítja is az örökkévalóságból az időbeliségbe lépő alak átváltozását.

Az a gesztus, amely képi közvetítés hiányában az antikvitásban a retorika területéhez tartozott, jelesül az ekphraszisz, vagyis képleírás gyakorlata, itt is fontos szerepet kap. Nem kétdimenziós képről, hanem

<sup>7</sup> Patricia B. SALZMANN-MITCHELL, *A Web of Phantasies*, Ohio State UP, Columbus, 2005, 15.

szoborról van itt szó, melynek képleíró technikája alapvetően a szobrászat anyagi-taktilis oldalára fókuszál.<sup>8</sup> Pygmalion érintései során érzékeli művének metamorfózisát, mint ahogy nem is képként, hanem tapintatósága alapján hozta létre a művet, melyre azután látható szépsége miatt újfent rácsodálkozhatott, sőt annak tökéletessége el is csábíthatta: „visa tepere est; admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat: temptatum mollescit ebur positoque rigore subsidit digitis ceditque” („érzi: melegszik; ajkát nyomja reá ismét, mellére az ujját: s lám az ivoz lágyul, s már nem mereven, benyomódik vágó ujjá alatt”). Itt már nem csupán a művészet hatalma, de elkerülhetetlen hatása is fontossá lesz: Ovidius egy írott szövegben retorikusan imitálja azt a megdöbbenést és varázslatot, ahogy hőse korábbi szexuális gyakorlataitól eltérő tapasztalattal szembesül: ami eddig az általa megformált anyag volt, most elveszíti minden artisztikumát, ellenben olyan tulajdonságokhoz jut, melyek eddig csak az elutasított hús-vér nőkre voltak jellemzők.<sup>9</sup>

Pygmalion alakja azért is válhatott fontos találkozási pontjává a 19–20. század fordulójának, mert nemcsak a művészet teremtményének mítoszáat erősíti, hanem mert ezt a művészeti ágak kölcsönhatásában bontakoztatja ki. Míg Orpheus „csupán” lírai énekével éri el hallatlan hatását, míg Narcissus saját képmásával (ami még a tükrözés alapján is értelmezhető) kerül tragikus kapcsolatba, addig Pygmalion már nem a képpel, annak művészet általi megtestesülésével vet számot, hanem saját maga elől is elrejt, hogy amit létrehozott, az voltaképpen mű, tehát nem valódi. És épp mert nem valódi, válhat minden közönségesen tapasztalhatónál tökéletesebbé a számára. Ehhez azonban az kell, hogy maga előtt is rejtve maradjon, hogy alkotása voltaképp mű, sőt számunkra, olvasók számára ez még fokozottabban érvényes: mi ugyanis nem látjuk vagy tapintjuk a szobrász alkotását, hanem olvassuk annak történetét. J. Hillis Miller ezért azonosítja Ovidius eljárását a prozopopeiával: ahogy a szóképek esetén elfeledjük sokszor, hogy voltaképp a nyelv

<sup>8</sup> George L. HERSEY, *Falling in Love with Statues*, Chicago UP, Chicago, 2009, 96.

<sup>9</sup> Kenneth GROSS, *The Dream of the Moving Statue*, Cornell UP, Ithaca, 1992, 74.

tropologikus működésével van dolgunk, hiszen ahogy mi a „hegyek lábáról” beszélünk, úgy Pygmalion előtt is rejtve marad, hogy mivel is van dolga, mikor önnön alkotása hatása alá kerül.<sup>10</sup> A nyelvi jelek segítségével színre vitt test kérdése ebben az intermediális, ösztönművészeti összefüggésrendszerben teljesebbé válik egyszersmind a hagyományos művészi közlésformák sajátos kudarcává. Kudarcra, mert a megírhatóság itt már nem az ábrázolhatósággal, hanem annak lehetetlenségével esik egybe.

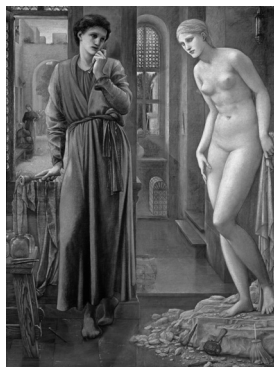
A 19. század folyamán a képzőművészet és az irodalom sajátos viszonyrendszerben értelmezte újra a Pygmalion-mítoszt. A preraffaeliták közül Edward Burne-Jones két képsorozatban is feldolgozta az ókori történetet. A széria narratív festményként értelmezhető, az ovidiusi alapok bizonyos mértékű átvételével (megmarad a tömeg és az alkotó távolsága, a stúdió zárt, ezáltal menedéket adó világa, de a kétségkívül megképződő erotika helyett [a szoboralak mezítelen végig] inkább eszményített testi vonások dominálnak), ám a test képi megjelenítése igényli az írás indokló erejét is. A képaláírások egyként testi mozzanatokból indulnak ki (*The Heart Desires*, *The Hand Refrains*), majd transzcendens közvetítéssel (*The Godhead Fires*) jutnak el a lélek szelleminek tekinthető dimenziójába (*The Soul Attains*).

Ráadásul a címek összeolvasva keresztrímes verset formálnak, amihez ha hozzávesszük, hogy e képzőművészeti alkotás ihletője William Morris *Pygmalion and the Image* című hosszú költeménye volt, felismerhetjük, hogy a megjelenített test egyszerre reprezentált (mert művekben megjelenő) és a reprezentáció közvetlenségének ellenálló (mert nem tisztán érzékszervileg tetten érhető, hanem a nyelvi artikuláció során megképződő) is egyben. Persze a preraffaelita társaság tagjai számára irodalom és képzőművészet eme kölcsönviszonya eleve adott volt. Christina Rossetti (Dante Gabriel Rossetti testvére) egyik versében (*In an Artist's Studio*) biográfiai indíttatású feltételezések szerint fivére műtermének és szerelmének sajátos bemutatását kísérli meg. Jelen vizsgálódás számára emez életrajzi vonatkozásnál fontosabb azonban, ahogyan a művész

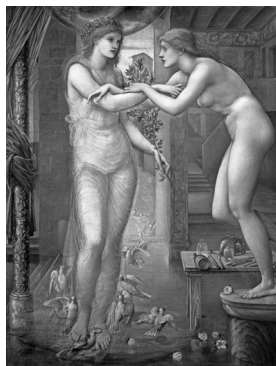
<sup>10</sup> Joseph HILLIS MILLER, *Versions of Pygmalion*, Harvard UP, Cambridge, 1990, 8–9.



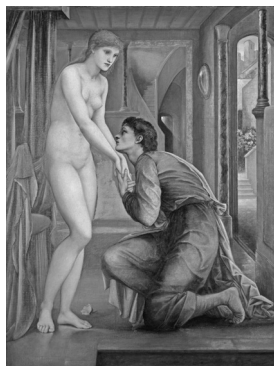
The Heart Desires



The Hand Refrains



The Godhead Fires



The Soul Attains

távollétében maguk a festmények vonzzák a tekintetet, mely egyetlen nőalak ábrázolásait fogja be, s teszi nyilvánvalóvá, hogy a jelen nem lévő alkotó megszállottsága a vers beszélője számára nem a színre vitt test csábító tulajdonságával, hanem a képekben rejtező, a női testet veszélyes, taszító voltában leleplező mozzanataival válik egyenlővé:

One face looks out from all his canvases,  
One selfsame figure sits or walks or leans:  
We found her hidden just behind those screens,  
That mirror gave back all her loveliness.

A queen in opal or in ruby dress,  
 A nameless girl in freshest summer-greens,  
 A saint, an angel – every canvas means  
 The same one meaning, neither more nor less.  
 He feeds upon her face by day and night,  
 And she with true kind eyes looks back on him,  
 Fair as the moon and joyful as the light:  
 Not wan with waiting, not with sorrow dim;  
 Not as she is, but was when hope shone bright;  
 Not as she is, but as she fills his dream.

A zárlat ismétlődő tagadása („not as she is”) megerősíti, hogy nem a test, hanem annak átsajátított felfogása („ábrázolása”) válik kényszerítővé. A vers alanyaként megszólaló beszélő befogadó is egyben: mind a művészt, mind modelljét a pygmalioni rögeszmés viszonyra emlékeztető módon szemléli, így habár az álmok valóra válnak („she fills his dream”), mégsem a férfi vágya az, ami beteljesedik, hiszen egyetlen arc, egyetlen értelmezés vonzza magához a művész tekintetét („he feeds upon her face”), ahelyett, hogy fordítva alakulna mindez.

Hogy magyar példán is szemléltethető legyen ennek a pygmalioni hatásnak az ereje, Kosztolányi Dezsőnek az 1912-es *Mágia* című kötetében megjelent, *Arany-alapra arannyal* című alkotását kell felidézni. A vers sajátos olvasatát adja *A szegény kisgyermek panaszai* című gyűjtemény *Mostan színes tintákról álmodom* kezdetű darabjának. A két, azonos évben keletkezett vers elsődlegesen a színek hangsúlyozása miatt helyezhető egymás mellé. Ám míg a korábbi kötet verse távlatváltásokra alkalmat adó metafora- és jelentésszerkezete a (gyermekkor világával ciklikusan tematizált) személyiség bizonytalanságának adott hangot, addig az *Arany-alapra arannyal* mintha kizárólag az egyszerű szintaktikai szerkesztés (a metaforák túlsúlyának helyébe hasonlatok lépnek) jellemezné, amit a közlés egyenesvonalúságával egyező dekoratív színhomogenitás tovább erősít:

Arany-alapra festeném arannyal  
és olyan lenne, mint egy cukros angyal,  
aranyruhájú és aranyszemű.  
És búsan búgna édes-lanyha teste,  
mint egy nemes és ódon hegedű.  
Lefesteném őt kora reggel, este,  
az ágyba, hogy fehéren gömbölyül,  
kék árnyait a szeme körül  
s a kandalló mellett, mint puha macskát  
huncut mosollyal, lustán, álmodón,  
a vánkosok között két gyöngye mellét,  
két illatos és langyos vánkosom.  
És olyan lenne fáradt ajaka,  
mint szirupédes, barna malaga,  
és karja, mint egy kóbor villanás  
és dereka, mint egy meleg kalács,  
és hangja álmos, bágyadt rezdülettel,  
mint enyhe fürdő és meleg tej.  
S lefesteném szeptemberi tüzét is,  
lobogó testtel festeném le őt,  
hogyan aranyok között iszik aranysört  
hó-abroszon vasárnap délelőtt.  
Fanyar vonalja a bús, drága szájnak  
azt mondaná: szeptember és vasárnap.  
Azt mondaná: én s én azt mondanám: ő  
és szüntelenül csak ezt mondanám én.  
És fiatal, szemérmes szerzetes,  
csak festeném örök iniciálém.

A kizárólag arany színeket alkalmazó képzőművészeti tevékenységet felléptető, s a színtelen élettől az álmok világába (értsd: a költészet szimbolikájához) való menekésre adott válaszként olvasható vers fenntartja

az esztétaista képzetköröket megmozgató reflexek érvényességi körét, amennyiben lehetőséget ad a költő alakmásként felfogott beszélő ön-jellemzésének allegorizáló értelmezésére.<sup>11</sup> A középkori művészetben alapozó háttérszínként (többnyire – bár nem kizárólagosan – anyagként, hiszen vékony fémlemezről van szó) használatos arany homogénné teszi a látványt, mivel itt (becsatlakoztatva a szecesszió túldíszítettségét) az alakot is ezzel a színnel ábrázolja a „fiatal, szemérmes szerzetes”: „arany ruhájú és arany szemű”. A nőalak különféle más színekhez kapcsolódó tulajdonságait is aranyba kívánja foglalni, hiszen az előforduló egyéb színek inkább a modellált test vagy a hasonlító szerkezet révén kerülnek elénk, a megfestendő kép kizárólag egyetlen színt alkalmaz: „festeném arannyal”. A Kosztolányinál oly fontos, pozitív képzeteket megidéző színként emlegetett arany így a színtelenség reprezentánsa lesz. A szerzetes képe és tevékenysége (iniciáléfestés) ugyan a középkori motívika szakrális jellegéről tanúskodik,<sup>12</sup> a színre vitt tevékenység hatóköre (a nő erotikus megörökítése) azonban ellene szegül ennek az igénynek. A kép, mely egy költeményben létesül, a párbeszéd különös – de lezárhatatlan – formájában szólítja meg az alkotót, aki viszont a dialógus aránytalansága miatt nem képes közvetlen kapcsolatot teremteni művével: „Azt mondaná: én s én azt mondanám: ő/ és szüntelenül csak ezt mondanám én.” A másolat (szimulakrum) itt elégtelen, mert csak önmagára vonatkozóan képes megnyilatkozni, az alkotó viszont nem képes megszólalni, hiszen az ő szó szüntelen kimondása csak dadogó nyöszörgést produkál. A megszólalás nyelvvarázsra utaló mozzanatai („azt mondaná: *szeptember és vasárnap*” [kiemelés – B. G.]) a szavak önálló hangalakjának kimondását előnyben részesítik a megértéssel szemben, mely a képi megjelenítésben ölt testet: „lefesteném *szeptemberi* tűzét is” [kiemelés – B. G.], illetve „aranyok között iszik aransört / hó-abroszon *vasárnap* délelőtt” [kiemelés – B. G.]. A lefestendő és a lefestett viszonya egyre

<sup>11</sup> BORI Imre, *Kosztolányi Dezső*, Forum, Újvidék, 1986, 100.

<sup>12</sup> Vö. KELEMEN Péter, *Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában*, Akadémiai, Budapest, 1981, 149–150

inkább az utóbbi megnyilatkozásától kapja a létét, amint ugyanis az alak kimondja a szavakat, a jelenetezés szintjén a leképezés logikusan következő utólagossága a nyelv közegében elbizonytalanodik. Sőt ez a közeg sem tekinthető megingathatatlan alapnak, hiszen a megszólalás csak a kép eszközei által valósul meg: „Fanyar *vonálja* a bús, drága szájnak / azt mondaná” [kiemelés – B. G.], a figurának tulajdonított hang pedig csak képekben írható le: „Hangja álmos, bágyadt rezdülettel, / mint enyhe fürdő és mint a meleg tej”. Ráadásul az arany színének egyeduralma miatt ilyen elemekre bontás (az alak elkülönítése a háttértől) sem lehetséges, vagyis a két különböző, de egymásra utalt médium (a kép és a szó) egyszerre veszíti el érzéki közvetlenségét, s ezáltal annak lehetőségét, hogy a szimbólum fogalmának segítségével hívásával az olvasó transzcendens jelöltek fellelésébe fogjon.

Az alkotás ilyen felfogása sajátos értelmezését adja az „ars latet arte sua” szavainak: Ovidius költeményéhez hasonlóan az erotika és az érintés irányába mozdítja az értelmezést. A képíró szerzetes a formá(lhata)t-lanság kudarcában (nem fest, csak az arany iniciálét kezdi újra meg újra) önnön primer vágyait nem képes műalkotássá szublimálni, ám ami létrejön, többet árul el eme vágyakról, mint a kibillent világkép esztétikai kompenzációjára törekvő hangulatlíra. Ahogyan az ironia lerántja a leplet az egyértelmű értelemszerkezetek mechanizmusáról, úgy a poétikum is kijátssza az esztétikum meghatározta elvárásokat: a szöveg nem az ábrázolt látványt beszéli el a leírt szavak segítségével, hanem egyre inkább önmagáról kezd el beszélni. Az iniciálé mint a kép és a betű együttes dimenzióját színre vivő alakzat – melynek „örök” volta nem feltétlenül a megörökítésre, hanem az enallagé adta lehetőség miatt a festés befejezhetetlenségére vonatkozik (’örökké festeném’) – a művészet teremtő erejét jelképezve önmagát egy-színűként és kép-telenként mutatja fel, ami nem a transzcendens sejtetésének szimbolista programja, mivel valami alacsonyabb rendűre, a betű pusztá anyagiságára utal. Az *Arany-alapra arannyal* képaláírás voltaképpen csupán az ’arany a lapra – arannyal’ redundáns evidenciáját képes állítani, ahol az ábrázolás



különbféle megnyilvánulási módjaival szemben már nem az lesz a fontos, ami meg van írva, de nem is az, ahogyan íródott, hanem az írottság néma materialitását kell felfedeznünk. Mindezt olyan kezdeményező teljesítményként, mely az ábécé és a vers első (kezdő)betűjének alapos stilizációjával a költészet megrendített esztétikuma, s ezen belül a szimbolizmus helyébe a megalkotottság több dimenziót magában foglaló, ám egymás hatását nem kevés esetben inkább kioltó, mintsem erősítő aspektusait lépteti. Mindeközben persze tudatosítja, hogy nem árt tisztában lennünk a feladat kilátástalanságával, melyben csak az első betűig, annak is részleges, soha véget nem érő „megfestéséhez”, s nem megfejtéséhez juthatunk el.

A magyar esztétista modernség másik, a Pygmalion-hatást is magában foglaló verse Babits Mihály *Hegeso sírja* című alkotása. A halotti sztéléről készített ekhprasizis bevallotta a költő nietzschei befolyásoltsága alatt született, bár keletkezési körülményeinek feltárása során Kelevéz Ágnes felhívja a figyelmet arra, hogy az 1908-as intellektuális élmények alakulása szempontjából a költő görögös korszakának nyitányaként tekinthetünk erre a költeményre is, melyben antik témák modern viszonylatokban jelennek meg.<sup>13</sup> Természetesen nem a Pygmalion-mítosz *közvetlen* újraírásával van dolgunk, ám a képleírás (mely nem kifejezetten képet, hanem térbeli plasztikát vesz célba), hatásában a pygmalioni vonatkozásokat juttatja szóhoz:

A kedvesem kétezer éve alszik,  
kétezer éve meghalt s vár reám.  
A neve Hegeso. – Lábhegytől arcig  
márványszinű – s komoly görög leány.

Élő, hír se hallszik  
keble átduzzad ráncos khítonán

<sup>13</sup> KELEVÉZ Ágnes, *Lelkemben bakkhánsláрма tombol. A fiatal Babits dionüszoszi és apollóni verseiről*, Holmi 2004, 593.

Fürtös fejében ki tudja mi rajzik?  
Ül meghajolva. Méla. Halovány.

Előtte állva szolgálója tartja  
rabszolgályn, a drága ládikát,  
amelyből ékszereit válogatja.

Talán azt nézi (lelkem bús reménye!)  
melyikkel ékesítse föl magát,  
ha megjövök majd én, a vőlegénye.

A vers mégsem egyszerű leírás, amennyiben a lírai megnyilatkozás során az alany a tekintettel felruházott látvány („talán azt nézi”) által jön létre („megjövök majd én”). A szituáció így annyiban hasonlít az ovidiusira, amennyiben az irodalmi alkotás adja azt a metafiguratív keretet, melyben a plasztikus tárgy egyáltalán értelmet nyerve megteremtődik. Rába György szerint a „*personá*-k sorában Hegeso egy művészi értelemben drámai, hangulata szerint elégikus jelenet összefüggés-rendszerének kiindulópontja. A jelenet másik résztvevője a költő, a »vőlegény«, akit vár. De Hegeso már saját létének üres gépezete is, egy a bábok sorából, akivel a költői én nászra készül.”<sup>14</sup> A halott női test mementójaként elkészített sztélé leképezése helyett egy új viszonyrendszer kialakítására kapunk itt példát. A Rába által „szellemi élményformának” nevezett intellektualizáció mellett épp a bábuvá válás testi-anyagi mozzanata az, ami egyrészt a művészség ovidiusi rejtekezésjellegét hozza működésbe, másfelől viszont azt a határhelyzetet is felmutatja, amelyet a test mint a szellemként tételezett önazonosság gyakorlatát felfüggesztő, annak ellenálló materiális közeg állít élénk. Ahogy Pygmalion szobra a létezőknél jobbat képest létrehozni, amely mégis csupán mint teremtettest töltheti be perfekcionista lehetőségét, úgy a modern versek is (a nyelvi teremtés

<sup>14</sup> RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 202.

során) a képzőművészeti alakok másolása helyett az ábrázolás peremhelyezeteit leplezik le. Határtapasztalat ez is, ahol nem élet és halál szembenállása akasztja meg a reprezentáció folyamatát. Nem az esztétista plasztikusságnak valamiféle örökkévaló szépben való részesülésére épít a vers, hanem a testnek a vágyak katalizálása miatti közvetlen tapasztalatisága utasítja maga mögé a nyelvi-kommunikatív vagy a vizuálisan (akár az emlékezés szintjén is) utánalkotható jelenségekre épülő diszkurzív folyamatokat.

A test az esztétizmusban egyszerre csábító s (tán épp ezért) veszélyes. Ábrázolása korántsem oly magától értetődő, hogy realiztikusként tarthatnánk számon. A műalkotás teremtő folyamatában képzőművészet és irodalom nem szemben áll egymással, hanem egymás határait felmutatva, éppen a test pusztá megjelenítésének kudarcait, a művészi teremtés paradoxonait viszi színre. Ezekben az alkotásokban a test materiális akadály is: felfüggesztése annak, amit a reprezentációelvű művészetfelfogások előfeltételeznek.

### Az irodalom térbeli emlékezete

Noha az emlékezést az idővel szokás kapcsolatba hozni, az emlékezés tere és helyei jóval nagyobb szerepet kaptak az emberiség kultúrtörténetében, mint ahogy azt a 19. század időképzetekkel foglalkozó elgondolásai számunkra örökül hagyták. Nem elég a természettudományi téridő-konceptióra vagy például a bahtyini kronotoposzra gondolnunk, ezek mellett ugyanis azt az alapvető szemléletváltó attitűdöt is szem előtt kell tartanunk, mely állítja: az emlékezés mindig inkább a térhez, annak médiumaihoz mérte a keretétől szolgáló időt. Az emlékezés kulturális alakulását, kötődéseit és mechanizmusait a 20. század utolsó harmadában rendkívül sokan vizsgálták. A téma egyik neves kutatója, Aleida Assmann e kérdés sajátos folyamánnyaként figyelmeztet arra, hogy manapság nem is annyira a múlt megőrzésén van a hangsúly, hanem ennek multiplikálódásán: „Ma az emlékezet problémájának nem az önmagát-

megszüntetésével van dolgunk, ellenkezőleg: a kiéleződésével. Mégpedig azért, mert ha azt kívánjuk, hogy a kor tanúinak tapasztalati emlékezete a jövőben ne menjen veszendőbe, azt le kell fordítani, át kell vinni az utókor kulturális emlékezetébe. Az eleven emlékezet helyét ezzel egy média által megtámogatott emlékezet veszi át, olyan emlékezet, mely materiális hordozókra támaszkodik, emlékművekre, emlékhelyekre, múzeumokra és archívumokra.”<sup>15</sup> Természetesen ez a fordítási-megőrzési vágy valaminek a háttérbe szorítását is magával hozza. Ha lemondunk az időbeliség koncepcióiról, midőn belátjuk róluk, hogy voltaképp térbeliek, akkor e külsődleges anyagságokba áthelyezett történelemalakítási gyakorlat magát az emlékezés aktív folyamatát helyezi hatályon kívül.<sup>16</sup> Ha pedig az idő szerepét épp a helyek segítségével erősíthetjük, ezek a helyek a történelem időbeliségben gyökerező fogalmát kérdőjelezi meg.

A különféle humán tudományos fordulatok sorába illeszkedő „térbeli fordulat” olyan kulturális paradigmaváltást sürget, mely tér és idő kapcsolatának újraértését szorgalmazza. A történészek, akik az idő fogalmára is rákérdeztek, rendre felhívták a figyelmet a történelmi emlékezetet strukturáló térbeli metaforikára. Ennélfogva az sem jelentélen, ahogyan a történettudomány mellett egy másik, a történeti indexeket nem kevésbé játékosan tartó diszciplína, az irodalomtudomány kezeli e problémát. Fontos kérdés, hogy az irodalomtörténet-írás maga mögött hagyhatja-e az előzmény–utólagosság-szerkezetet a megközelítéseiben, hiszen a térbeli fordulat voltaképp ezt a csábító javaslatot fogalmazza meg.<sup>17</sup> Az irodalomra való emlékezés számára azonban nem teljesen ismeretlen a térbeliség megtapasztalásának gyakorlata. Az irodalmi

<sup>15</sup> Aleida ASSMANN, *Az emlékezés terei. A kulturális emlékezet formái és változásai*, ford. SZABÓ Csaba, Debreceni Disputa (10) 2004, 6.

<sup>16</sup> Vö. Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája*, ford. K. HORVÁTH Zsolt, Actas 1999/3., 142–143.

<sup>17</sup> Jörg DÖRING – Tristan THIELMANN, *Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen = Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, szerk. Jörg DÖRING – Tristan THIELMANN, Transcript, Bielefeld, 2008, 23.

ünneplés többnyire helyszínekhez kötődik. Számtalan Petőfi-emlékhelyünk bizonyítja, hogy ez az alapvetően temporális és szellemi kérdéskörbe sorolt művészeti ág is megköveteli a maga térbeli, anyagi hordozóit. Egyre nagyobb számban fordul elő, hogy nem pusztán irodalmi múzeumok, emlékhelyek, hanem aktív, sok esetben digitálisan kibővített városséták bejárása segíti az olvasókat az újfajta befogadói tapasztalathoz (Dublinban nevezetesen az *Ulysses* vélt vagy valós helyszíneit végigvezető túrák, de idehaza is egyre gyakoribbak lesznek ezek a megoldások – főképp Budapesten).

Sigrid Weigel szerint a topográfiai leírások bár különféle elméleti irányzatok metszéspontjában helyezkednek el, közös mozzanatukban, az irodalmi szöveg folytonosságában lelhető fel tér és idő kapcsolata: „Épp ezért mondhatjuk, hogy a »topográfiai fordulat« az irodalomtudományban nemcsak narratív alakzatok és toposzok, hanem meghatározott, földrajzilag azonosítható helyek kapcsán jöhet szóba.”<sup>18</sup> Az irodalmi tér tehát eleve helyhez kötött áthelyezések során jön létre. A „posztmodern topográfia” számára a modernitás időbeli affinitása legalábbis gyanús, az irodalomból elvont szemiotikus kódok eszerint a gyanú szerint a „teret az üzenet szintjére, a tér elfoglalását pedig az olvasás szintjére” redukálták.<sup>19</sup> Nem elég tehát, ha egy tudományos fordulat nevében az időbeliséget pusztán a térbeli megfelelőire cseréljük, mert épp az irodalmi megközelítés mutatja, hogy egy térbeli tájékozódás során megfejtett jel ugyan a szemiotikai megközelítést implikálja, de még korántsem egyenlő az irodalmi olvasással. Elég csak arra utalni, hogy a jelfejtés egyértelműsége törekszik, míg az olvasás eleve többértelműsége épít. Irodalom- és kultúratudomány viszonylatában tehát nem egyszerűen fogalmak és terminusok kölcsönzéséről van szó: az irodalommal kapcsolatos értésmódok kihívásként is felléphetnek a topográfiát preferáló megközelítésekkel szemben. Ahogy a térbeli reprezentációk leírhatók,

<sup>18</sup> Sigrid WEIGEL, *Zum „topographical turn”*, Kulturpoetik 2002/2., 157–158.

<sup>19</sup> Henri LEFEBVRE, *The Production of Space*, ford. Donald NICHOLSON-SMITH, Blackwell, Oxford, 1991, 7.

úgy egy verbális alkotás is jellemezhető, ám nem mindegy, hogy közben egy alapvetően metonimikus elrendezésű elbeszélő szöveg térbeli mozzanatainak azonosítása a feladatunk vagy egy lírai alkotás metaforikus szerkezetének megértése. Utóbbi esetben verbális és térbeli kategóriáink nem egymás felcserélésére, hanem kiegészítésére (néhány esetben tán egymás érvényességének kioltására) is alkalmat adnak.

A modern költészet kezdetétől fogva érdekelt volt emlékek és helyek, idő és tér kapcsolatának feltárásában. Baudelaire nemcsak a nagyváros újszerű költője volt, de az emlékezés topográfiájára is nagyszerű példát ad. *A romlás virágai* második *Spleen*-versében az emlékek tömkelege („J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.” – Babits Mihály fordításában: „Emlékem több, akár száz éve gyűjteném.”) tárgyakban és az azokat őrző tárolókban nyeri el poétikailag helyét, de nem a leképezés vagy a reprezentáció logikai megfeleltetésének értelmében, hanem értelemszerűen metaforikusan. A tárolás helyeként szolgáló szoba vagy szekrény sem őriz ugyanis annyi titkot, mint a versbéli én, aki ekképp maga is emlékek archívumává lesz, mégpedig titkos barlangként, szfinxként vagy temetőként: „C'est une pyramide, un immense caveau, / Qui contient plus de morts que la fosse commune. // – Je suis un cimetière abhorré de la lune [...] Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées” – „Egy szörnyű pince ez, piramis én magam, / takarva több halált, akár a közös árok. // – Egy temető vagyok s a holdra félve várok [...] Egy vén szoba vagyok, hol minden rózsa fonnyad”. A helyek, melyek az elmúlással hozzák kapcsolatba az emlékezőt, nem az emlékezet megtartását, hanem a felejtést vonják magukkal. Bár a szfinx maga a visszatekintés helye, régi talányok őrzője, maga is elfeledetté válik: a vers énje a hasonlatok párhuzamosságot azonosító mechanizmusa után allegóriák segítségével veszíti el fokozatosan identitását, mígnem maga is az elfeledettség allegóriájává lesz.<sup>20</sup> „Un vieux sphinx ignore du monde insoucieux, /

<sup>20</sup> Hans Robert JAUSS, *A költői szöveg az olvasás horizontváltásában*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1997, 352.

Oublié sur la carte” – „Vén szfinx, kit elfeledt a gondtalan világ, / kit mappa nem mutat”. S ahogyan a térképen mint a helyrajzilag leginkább adekvát szemiotikai térben sem lelhető fel ez a szoborral (illetve annak hiányával) azonosított szubjektum, úgy a papírra vetés során is csak egyfajta értelmezhetetlen alanyként jelenik meg, kinek feladataként a titkok és emlékek őrzése helyett csak önnön megfejthetetlenségének monumentalitása juthat osztályrészül.<sup>21</sup>

A modern költészet más formációiban is tetten érhető a geográfiai megközelítés az időproblémákkal való szembesülés során. John Ruskin és kortársai az általuk leírni vágyott tájat a térképészetéhez hasonló sémákkal közelítették meg, mivel az adott megfelelő nyelvtant a táj szintaxisának megértéséhez. „A térkép lehetővé tette számukra, hogy olyasmit is meglássanak, amit a hétköznapi látás nem volt képes, sőt éppen az zárt el előlük.”<sup>22</sup> A térbeli gondolkodás az általunk észlelt városképet is megváltoztatta: a város épp a széttartás, a jelek sokféleségének birodalma lett, és eme jelek megfejtéséhez nemcsak a geográfia módszereit, de a képzőművészeti alkotások interpretációit is működésbe léptették. A 19. század végének impresszionista festészete és irodalma egyaránt a város mimetikus megközelíthetőségét vonta kétségbe. Atmoszferikus változásokon keresztül (köd, árnyékok, fátylak) az impresszionisták előtér és háttér alapvető szembeállítását borították fel. Ahogyan a modern város titokzatos, labirintusszerű hálózattá válik, az impresszionista látásmódot is egyre inkább a szimbolikus váltja fel: „a szimbolista London visszatérő képek vagy képzettársítások kisebb csoportja lett: a szfinx, a labirintus, a lepel, a félhomály, a sötétség, illetve annak állandó sejtetése, hogy az eddig pusztá külsődlegességgént felfogott felszínek valami lényegesebb valósághoz tartoznak.”<sup>23</sup> Ám ennek a felfogásnak olyan

<sup>21</sup> Paul DE MAN, *Bevezetés*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás = JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 430.

<sup>22</sup> Ann C. COLLEY, *Mapping in and out of the Borders of Time*, Victorian Literature and Culture (19) 1991, 107.

<sup>23</sup> Nicholas FREEMAN, *Conceiving the City. London, Literature, and Art 1870–1914*, Oxford UP, Oxford, 2007, 201.

jelszerű karaktere van, mely inkább tartozik a nyelvhez, mint a képek világához. A képzőművészetek (ábrázolt) városa ekképp vált az irodalom terepévé, mely már nem pusztá leképezés, de nem egyszerű reprezentáció, mert legalább annyira saját működését viszi színre, mint amennyire megjelenít valami rajta túlinak vélt dolgot.

A képzőművészetek városképe létrehozta az irodalomban olvasható városokat – az irodalom nyelvi alakításmódjának minden különbségével együtt. Egy költeményben olvasható város nem egyértelműen azonosítható konkrét terekkel, ám épp a konkrét esetleges megidézésével eleveníti meg az emlékezet térbeli modelljeit. Babits Mihály első kötetében több olyan vers is helyet kapott, melyek egymás mellé helyezve erősítik a térbeli mozzanat fontosságát. *A Régi szálloda*, a *Városvég*, *A világosság udvara* egyaránt a tér mediális szerepére koncentrálnak, ami mellé betársul az ott szereplő építmények architektónikája által felidézett szerkezeti szempontrendszer is. A kifordult, új perspektívából szemlélt hely vagy épület áll elénk a szokásos irodalmi tényezők és szereplők helyett, és a nyelvi alkotásmód is egyre inkább a kifejezés nehézségeire, a nyelv jelszerűségére koncentrálnak az érthetőség, a közvetlen leképezés illúziója helyett.<sup>24</sup> Az *Emléksorok egy régi pécsi uszodára* című versben az emlékezés már a kezdő sorokban összekapcsolódik a költeménnyel, melynek így nem más volna a feladata, mint a(z idilli) régmúlt visszaidézése: „Vers, te másfelé röpjölj, menekülj a vésztől, / nyugodalmas képeket, régi kort igézz föl. / Légy te búm-feledtető, légy te nekem Léthe: / kinek éber gondja kín, dalban újul léte.” Az épület, annak a városban betöltött szerepe, valamint helye a környékbeli tájban egyaránt szóba kerül Babitsnál, így a címszereplő uszoda nem középponti alakítója a szövegnek, csupán lehetséges kapcsolatok metszéspontja. A költő monográfiája szerint nagyobb egységesítő elv hiányában a vers balsikerű kudarccal marad.<sup>25</sup> A tér és az emlékezés egymásra vetítése helyett azonban figyelhetünk arra is, hogy e középpont nélküli szerkesztésmódot nem pusztán

<sup>24</sup> Gotthart WUNBERG, *Jahrhundertwende*. Tübingen, Gunter Narr, 2001, 50.

<sup>25</sup> RÁBA, I. m., 168.



az épület, nem is a vers, hanem épp a felütés harmadik szakaszban történő megismétlésekor előlépő víz határozza meg: „Mert te vagy jelen, te, víz, leghívebb barátom, / tiszta mégha piszkos is, elemem, világom.” A víz médium és környezet, vagyis emiatt nem pusztá szimbólum: érzékelhető anyag, mégis képlékeny, meghatározhatatlan közeg. Az emlékek sorát pedig azáltal képes felidézni, hogy mindeme tulajdonságát Babits hozzákapcsolja az uszoda terében és állagában is meghatározó romlás folyamataihoz.

A babitsi térképzetek az időbeli változások metonímiáiként érhetők tetten. Ezzel azonban szemben áll az örökidejűség sajátos perspektívája, mely sok esetben épp a térbeli formációk hiányából fakadóan válik immateriálisként felfogott dimenzióvá. A *Régi szálloda* aranyi balladákat idéző tematizálásában egymásnak feszül a hotel struktúrájának változásait (pusztulás, avulás, modernizáció, átépítés) követő topográfia és az azt belakni igyekvő szereplők színre vitt múlandósága. A refrénben újra meg újra felbukkanó nesz nélkül bomló hullá adja azt a kapcsot, amely e két temporális helyzetet egymáshoz viszonyítja, s hol az elmúlás, hol pedig a változás attribútumait integrálja. Az utolsó előtti versszak épp a vizuális leírástól elszakadva idézi meg a hangzás fenomenalitását, ami a temporális szerkezetben is változást hoz: „Ó mi lenne, ha / egyszer mind nessel bomlana / s a rothaj hangot költene? / Minő hangverseny? Mily zene? / Szárnyalva a világon át? Tulzengve az élők zaját? / Nyögő, csikorgó hangelem, / melyben fulóznánk szüntelen, / s kerék csikorg, kopik a tengely – / szférák zenéje! zenetenger!” A zaj és a tonális rendezettség között oszcilláló tropológia épp az örök változás értelem nélküli hangjaként viszi színre a feloldásnak szánt záró mozzanat aposztrófikus gesztusát („nesz nélkül bomlik a hullád”), mely ismét a hangtól megfosztott hely architektonikáját helyezi előtérbe, hogy rajta keresztül mutassa fel a történeti távlatot is ideidéző architektonikus kapcsolatot, a haláltánc motívumát. Az elmúlás helyett azonban hangsúlyosabbá lesz a haláltáncban is tetten érhető ismétlődés, mely ehelyütt épp az időbeliség kijátszásával próbál érzékelhetővé válni, ám mégiscsak az öröklét

időt és ismétlést hatályon kívül helyező sajátosságával kapcsolódik egybe. Történetiség, temporalitás és változatlanság hármasa közül Babitsnál egyre erőteljesebben érvényesül az utóbbi, ami a *Városvég* és *A világosság udvara* című költeményekben is színre vitt változás kontrasztív (egykor–ma) perspektíváit oldja egybe, hogy azután a poentírozott zárlat személyes távlatainak szolgálatába állhasson.

Az irodalmi emlékezés terei Baudelaire-nél és Babitsnál a nyelvi alakításmód kérdéseire irányították a figyelmet. Tér és idő ekképp a poétika lehetőségfeltételeként, s nem határáként lepleződött le. Ha az időt a tér alapján kívánjuk magyarázni, ahogy azt a kultúratudomány némely képviselői hangoztatják, nem szabad felednünk, hogy magyarázatunkban történetileg változékony módon, néhol radikálisan különbözően, vagy akár egyidejűleg többféleképpen is érthették ugyanazt. Az irodalom példa lehet ebben, hiszen – jó esetben – az a sokjelentésűség aktív terepe, ahol nem érvek és ellenérvek csatáznak, hanem a nyelv játéka zajlik.

## *A tér és a látvány lehetőségei a magyar esztétizmusban*

A kultúra, a medialitás és az irodalom metszéspontjában magától értetődően elhelyezhető diszkurzusszituáció számára tájkép és tájleírás, képleírás és retorika viszonya, illetve a magyar nemzetfogalom erősítésében szerepet játszó sajátos tér reprezentációja egyaránt túllontúl ismerős, s mint ilyen, teoretikusan igencsak reflektálatlan. Az ismerős, az azonos kéznéllevősége ugyanis rutinszerű megközelítési lehetőségeket tár elénk, ahol a biztos tájékozódási pontoktól való eltérés fel sem merülhet. Folytatva a kartográfiai retorikát: a fehér foltok állítólagos feltérképezése bizonytalanságban hagyja a felfedezőt, aki ahelyett, hogy megtenné a fáradságos utat az ismertnek kikiáltott terepmentekhez, inkább helyben marad, vagy idegen tájak felé veszi az irányt. Az ismerős ismeretlenségének felfedése azonban az egy helyben topogás álságos biztonságát és a szokatlan felé törekvés izgalmát egyformán magában hordozza, amennyiben a már feltárt helyeken új útvonalakra és kereszteződések-re irányítja a figyelmet. Az aktív érdeklődés miatt a megrögzött sémák szétbontásakor átrendeződő virtuális terep köztes formákban, különös konfigurációkban szálazódik újra, idegen textúrákat szöve a konvencionális jelentések köré. A kérdésirányokba be nem vont, mert túllontúl ismerős válaszokkal körülbástyázott téma újbóli vallatása persze nem mindig szolgál eredménnyel. Ha azonban a kínálkozó lehetőség motivációit is játékba vonjuk, és a tárgy hallgatólagos ismertségét szemügyre véve kiderül, nem is igen feltárt régióról van szó, akkor az elcsépeltnak ható téma igencsak beszédessé válik: nemcsak magáról, hanem érdeklődésünk háttéréről is sokat árul el.

A tájleíró költemények folytonos határátlépést valósítanak meg a képek és a szavak birodalma között. Olyannyira, hogy megközelítésükkor nem szokatlan a határok törlése vagy semmibe vétele sem. Az „esztéta vers” típusa kapcsán Komlós Aladár például könnyedén azonosítja a képzőművészetet az irodalommal: „Az élet kiszámíthatatlan gazdagsága itt a részletek impresszionisztikus szokatlanságában nyilvánul meg; a vers egésze képcsarnokok nyugalmaát leheli. Egy-egy *Kosztolányi*-versről az az olvasó érzése, hogy fel lehetne akasztani a falra.”<sup>1</sup> A festészet azonosítása az irodalommal azonban éppenséggel a lehetőségfeltételekkel való számvetést kerüli meg. Az úgynevezett stíluskorszakok irodalmi importja nem feltétlenül vet számot az irodalom materiális és mediális alapjaival, s a fogalmiság *sensus communis*a segítségével mossa össze kép és írott szöveg világát. A tájleíró költemény bevett kategóriája alá a legreflektálatlanabb előfeltevések sorakoznak fel, melyek a benyomások közvetlen rögzítését az élmény és az ábrázolt táj azonosításának fokozatai alapján rangsorolják. A közelmúltból hoznék példát egy elhatárolási kísérletre, amely a *Medáliák* 3. szakaszánál a hagyományos tájversektől való eltérések kifejtése kapcsán azok jellegzetességeit hangsúlyozza: „Nem arról van szó, hogy a költő lát vagy látott valamilyen tájat, s arról, amit látott, a riporter precizitásával beszámol. A tájleírás négy sorba van sűrítve, a látvány elkülöníthető alkotórészeit mellérendelten egymás mellé, fölé, alá helyezi a költő. Mintha egy puzzle-t rakna ki. Részletezés helyett a jelzés, utalás megoldásával él. Ilyen szűk terjedelmi keretek között nem is tehetne másként. [...] Inkább rajz lenne ez, finom tollal megrajzolt vázlat, ha képzőművészeti alkotásnak képzeljük el, mint festmény.”<sup>2</sup> A szó és a kép közti határátlépés itt azáltal valósul meg, hogy a határ eleve nem jön számításba, jöllehet az elkülönítés bevallottan a nyelvi artikuláció hangsúlyossága miatt megy végbe. A képzelőerő működése azonban kipótolja az események mimetikus hiányosságait, s ennél fogva a vers érényei helyett az olvasó előfeltevéseire irányítják a figyelmet.

<sup>1</sup> KOMLÓS Aladár, *Az új magyar líra*, Pantheon, Budapest, é. n., 204.

<sup>2</sup> TVERDOTA György, *A tiszta költészet két változata József Attila lírájában*, Forrás 2005/4., 21.

A tájleírás ekképp olyan hallgatólagos konvenció, mely a befogadói elvárások számára viszonylag jól körvonalazható feltételeknek felel meg. A tájleíró versek azonban sem alakulástörténeti vetületükben, sem a szerkezeti alkotóelemekre fókuszáló meghatározásokban nem formálnak megfelelő alakzatot, ez a feladat tehát továbbra is adott, s jobbára emez információs hézagok indirekt utalásai alapján végezhető el.

A modern költészet vizuális artikulációjának kiemelése a recepcióban és a versekben is egyaránt központi kérdés. A korai modernség az irodalom képi világának erősítését is magával hozta. Az esztétizmus képi orientációját támasztja alá, hogy „a teljes költeményt vagy szöveget képnek vagy »verbális ikonnak« kezdik tekinteni, s ezt a képet nem képi hasonmásként vagy benyomásként határozzák meg, hanem mint valamely térben lévő metaforikus struktúrát.”<sup>3</sup> A modern európai líra a látás felfedezésével nem annyira a művészi utánzást, mint inkább az újfajta költői beszédmódot kívánta létrehozni. A hagyományos érzékelési folyamatok feltérképezésének a felvilágosodás diszkurzív rendszereiben át kellett rendeződnie ahhoz, hogy ne a megszokott közvetítő közegként – és ne is a megszokott hermeneutika modorában – mutathassa fel a lírai megnyilatkozásokat. A romantikus imagináció helyébe lépő vízió ugyan látszólag terminológiai változást jelent, ám az érzékelésre – vagyis annak fiziológiai oldalára – koncentráló esztéta modernség szempontjából ez a lehetséges szinonímia elmozdulást is magában foglal: a tapasztalati mező átalakulása nem a képzelőerővel, hanem a vizuális élmény rögzítésének mediális feltételeivel számol.<sup>4</sup> Rilketől a preraffaelitákon és az általuk inspirált viktoriánus költőkön át az imagistákig – akik programjukban a kép egyszerűségét és közvetlen megragadhatóságát hirdették<sup>5</sup> – terjed az a sor, amely a látványiség mozzanataival kapcsolatban jelez hatásokat az irodalmi alakításban.

<sup>3</sup> W. J. Thomas MITCHELL, *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 357.

<sup>4</sup> Vö. Harold BLOOM, *Walter Pater: The Intoxication of Belatedness*, Yale French Studies (50) 1974, 165.

<sup>5</sup> Vö. Ezra POUND, *Visszatekintés*, ford. KAPPANYOS András, Átjárások (10) 1997, 87.

A geometrián alapuló látásméletek paradigmája cserélődik le a 19. században, amikor az optikai észlelés egyre inkább szubjektivizálódott, s maga mögött hagyta azt az elképzelést, hogy az érzékelés valamiféle külsődleges természeti objektum feltételeinek engedelmeskednék.<sup>6</sup> A fiziológiai alapokra épülő szubjektív megfigyelő létrejötte ássa alá a percepció megrogzottségeket, a látásnak a látóhoz való odakötése teremti meg egyáltalán azt a(z esendő és megtéveszthető percepció bázisra helyezett) szubjektív teret, amely lehetővé teszi a technikai médiumok számára (a fényképezéstől az impresszionista festészet „ártatlan tekintén” át a moziig), hogy a valóságot és a látványt egymáshoz végletesen közel helyezhessék. A verbális művészetek éppen ezt a fiziológiai közvetlenséget nélkülözték, számukra olyan technikai megoldások álltak rendelkezésre, amelyek már a romantikával kezdődően ugyan reagáltak a vizualitás eme paradigmaváltására, de a nyelv közvetettségének síkján diszkurzív elmozdulást szorgalmaztak. Az ábrázolástól a kifejezés irányába tett lépések a képhasználathoz való viszonyt írták át. Ennyiben bár csábító a statikus pillantás időtlenségére vonatkozó értelmezői igény, a fiziológia szubjektivitásában rejlő bizonytalanság a látvány tárgyát sem tünteti fel rögzítettként, nemhogy a verbálisan megjelenített képet – annak összetettebb szerkezetéről nem is beszélve.

Hogy az irodalom képisége terén tapasztalható történeti elmozdulást hangsúlyozhassuk, olyan jellegzetességekre van szükség, melyek a modernségnek Crary által vázolt újszerű tapasztalatát nyelvi műalkotásokban is tetten érhetővé teszik. „El lehet képzelni [ugyanis] olyan irodalomtörténetet, amely a metafora viszonylagos hangsúlyossága, illetve struktúrájának változása alapján szerveződne. [...] Ez a változás gyakran a nagyobb fokú kézzelfoghatósághoz való visszatérést jelenti, természeti tárgyak elburjánzását, amelyek visszaállítják a nyelv részben elvesztett tárgyiaságát.”<sup>7</sup> A modern magyar líra képalkotási technikáiban

<sup>6</sup> Vö. Jonathan CRARY, *A megfigyelő módszerei*, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1999, 84–114.

<sup>7</sup> Paul DE MAN, *A romantikus kép intencionális szerkezete* = Uő., *Olvadás és történelem*, ford. NEMES Péter, Orisit, Budapest, 2002, 118.

bekövetkezett változást épp a 19. század második felére datálta az irodalomtörténet-írás. A Petőfi-féle eljárásmodok olyan jelentésmező keretei között helyezték el a tájat, amelynek poétikai feltételeit már többen kérdőre vonták, de átfogó kulturális jelentőségét (és annak mediális átfordításait) jobbára csak közhelyek megfogalmazása helyettesítette. A kultúratudományi diszkurzus érdeklődése persze ennek a közhelyesülésnek a folyamatát kell hogy figyelembe vegye, a konvencionális természetkép szövegbeli létrehozása tehát a romantikus lírai tájkép előtérbe kerülésének és elterjedésének kérdését veti fel. Az alapos feltáráshoz szükséges idő hiánya és a kérdésnek jelen szempontból háttérinformációs jellege miatt a hatástörténet reflexív vonatkozásai kerülnek előtérbe. A Petőfi-féle reprezentációs lírastratégiák középpontjában elhelyezkedő alföldi táj a mai magyar konvenciórendszerből kiindulva könnyedén ellenőrizhető a „pusztaromantika” mai konnotációs mezejében. Az 1850-es években feltámadó Petőfi-epigonizmus főként a *par excellence* magyarnak minősített Alföld megverselésében jeleskedett. Irodalomtörténeti örökségként – a városi költészet lassú kibontakozását követően – Ady Endrénél jelenik meg az Alföld provincializmusának antimítosza. Ebben az ellentétes pozícióban körvonalazódik az a perspektíva, amelyben a magyar ugar megjelenítése immár negatív modalitásban valósul meg. Az ellentétesség olyan kulturális potenciált tulajdonít az Alföldnek, mely eladdig csupán affirmatív létezett a Petőfi által magyarosított természetköltészetben s annak alkotó recepciójában. Mint azonban máshol már igyekeztem rámutatni, az Adynál megjelenő „daloló Páris”-zal szembeállított magyar ugar korántsem marad alul francia példaképéhez képest: a magyar szcenika fenomenális sokhangúsága és sokszínűsége szembehelyezkedik a francia közeg monotóniájával.<sup>8</sup> A tematikus szinten körvonalazódó magyarságkép tehát a lírai szöveg fenomenalitásában megerősíti azt a nemzeti identitásképző mozzanatot, amely Petőfinél afféle szubjektív újításként indult el hódító útjára. Sajátossága ennek

<sup>8</sup> Lásd e kötetben is: 60–62.

az Ady-intermezzónak, hogy a felléptekor többször magyartalannak nyilvánított költő egyre inkább a magyarság paradox igenlésével vált a nemzetfogalom apologétájává. Vagyis az Alföld, a Tisza-part és a véget nem érő síkság egyszer Petőfi által kulturális tényezővé avatott képe Adynál módosított formában ugyan, de tovább erősíti a magyar identitást. S ha nem feledkezünk meg arról, hogy a tájvers Petőfinél is már inkább volt költői túlzás, mint tárgyilagos és közvetlen leírás, akkor az Adynál és egyes nyugatosoknál bekövetkezett műfaji metamorfózist sem lehet a képi elemek festői rendeltetésében tapasztalható bomlásnak betudni.<sup>9</sup>

Az a vers, amely Babits Mihály költészetéből a leginkább előtérbe került a grammatikai-stilisztikai érdeklődésű perspektívában, a tájleírás, a nemzetkarakter és az idegenség nyelv általi megidézése miatt is figyelmet érdemel. Olyan sajátos képleírásként fogható fel ugyanis az alkotás, amelyben a képi reprezentáció és ennek nyelvi artikulációja között produktív kapcsolat alakul, s amely afféle képeslapként<sup>10</sup> mutatná be a távoli tájak és kultúrák helyzetét. Már a nyelvészeti indítatású megközelítések is a vizualitás és a nyelviség kontextusában állították előtérbe e verset,<sup>11</sup> de annak kérdését, hogy mi módon erősödik a tájleírás nemzetkarakterológiává, nem igazán hangsúlyozták. Olyan imagológiai vizsgálat elvégzése volna itt szükséges, mely ebben a lírai „kivetítésben” a tájat és a népet egymáshoz volna képes viszonyítani. A mediális átvitelek hangsúlyozása segítségére lehet mind a nyelvészeti, mind az irodalmi, mind pedig a kultúratudományos megközelítésnek. Az első versszak azonban olyan poétikai, retorikai és szemantikai összefüggésrendszert hoz játékba, mely erősen támogatja a megidézni kívánt látványiságot:

<sup>9</sup> Amint erre egy újabb Tisza-monográfia utal: SZELI István, *Tájkép- és portrévázlatok Zenta honlapjára*, Forum, Újvidék, 2004, 17.

<sup>10</sup> Vö. RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 168.

<sup>11</sup> J. SOLTÉSZ Katalin, *Babits Mihály költői nyelve*, Akadémiai, Budapest, 1965, 69.



Spanyolhon. Tarka hímü rét.  
Tört árnyat nyujt a minarét.  
Bús donna barna balkonon  
mereng a bíbor alkonyon.

A Horváth János által „tájstílus”-ként azonosított „tájhangulatok sorozata” nem pusztá átvétel, hanem „a stílust jellemző fővonások megérezése által igazi költői eredetiség”.<sup>12</sup> Az alliteráció nem csupán hangsúlyoz, de a mély hangrendű szavak, illetve a nazális hangok koncentrációja miatt a megidézett kultúrához kapcsolt nyelv is szerephez jut. A táj hangulatát így nem a látványelemek vagy az ezeket jelölni hivatott nominális szerkezetek „festőisége” adja, hanem épp a spanyol nyelv vokális imitációja. Kép és hang ennél fogva egymást erősíti a reprezentáció érdekében, és épp ez az, ami hiányzik a vers további szakaszaiból:

Olaszhon. Göndör fellegek,  
Sötét ég lanyhul fülfeteg.  
Szökőkut víze fölbuzog.  
Tört márvány, fáradt mirtuszok.

Göröghon. Szirtek, régi rom,  
ködöt pipáló bús orom.  
A lég sűrű, a föld kopár.  
Nyáj, pásztorok, fenyő, gyopár.

Svájc. Zerge, bércek, szédület.  
Sikló. Major felhők felett.  
Sötétzöld völgyek, jégmező:  
harapni friss a levegő.

<sup>12</sup> HORVÁTH János, *Babits Mihály*, Studia Litteraria 1967, 10.

Némethon. Város, régi ház:  
emeletes tető, faváz.  
Cégérek, kancsók, ó kutak,  
hizott polgárok, szűk utak.

Frankhon. Vidám, könnyelmű nép.  
Mennyi kirakat, mennyi kép!  
Mekkora nyüzsgés, mennyi hang:  
masina, csengő, kürt, harang.

Angolhon. Hidak és ködök.  
Sok kormos kémény füstölög.  
Kastélyok, parkok, labdatér,  
mért legelőkön nyáj kövér.

Svédhon. Csipkézve hull a fjord.  
sötétkék vízbe durva folt.  
Nagy fák és kristálytengerek,  
nagyarcu szőke emberek.

Babits persze nem ábrázolás- vagy érzékelésesztétikai indíttatásból folyamodik a Rába György által is „lírai festmények”-nek nevezett versek mediális transzformációihoz. A „tükrözés”,<sup>13</sup> vagyis a megjelenítés lehetősége éppen ezért nem valósul meg: a szerkesztésmód, a stiláris alakítás nem képes felidézni, csupán utánalkotni a nemzeti karakterjegyeket, ráadásul épp azokat, amelyek nem feltétlenül egy táj, hanem a berögzült viselkedésformák és a kulturális sztereotípiák következményei. A vizuális elem így valóban nem annyira középponti helyzetű, mint azt korábban sugalmazták, ám helyét nem veszi át más, ennél fogva csupán mediális feltételezettsége válik hangsúlyossá, mikor is a verbális és a vokális köze-

<sup>13</sup> RÁBA, *I. m.*, 169.

gekkel együttesen a látás lírai lehetőségei („tárgyasítása”) helyett egy esztétizáló, mert az érzékelés alaptapasztalatait újragondolni igyekvő törekvést aknáz ki: „Nem a kép és a szó különbségének megfogalmazása izgatja, hanem éppen fordítva, az érzékelés sokoldalúságának megértése, a benyomások újfajta, komplex összekapcsolása érdekli szenvedélyesen. Nem véletlenül ír önálló tanulmányt 1909-ben egy másik érzékelési tartomány jelenségeiről, a szagokról és az illatokról, melyeknek egyenesen művészeti legitimációját szeretné elérni azt állítva, hogy a szaglás is a látáshoz és a halláshoz hasonló, kifinomult érzékelés, és hogy a szagoknak is lehetne művészi kompozíciót, esztétikai jelentést adni.”<sup>14</sup> Az a fajta „világ szem”, melyről Rába György szól a költemény zárata kapcsán,<sup>15</sup> épp ezért csupán fenomenális szinten válik passzív befogadóvá, hiszen a versbéli láttatás során a tematizált én éppen az áttekintés mindent magában foglaló teremtmő gesztusa nyomán volt képes a vágyott egészet inkorporálni:

Ó mennyi város, mennyi nép,  
Ó mennyi messze szép vidék!  
Rabsorsom milyen mostoha,  
hogy *mind* nem láthatom soha!

A nyelvi artikuláció mediális feltételei olyan képszöveggént mutatják fel a képleírás eme sajátos megnyilvánulását, amely nem a vizuális jelek invokációját, hanem azok kontextusának kihasználását valósítja meg: „A vers olvasója szélső helyzetben találkozik az entitásmegnevezésekkel: nem egyedi, azonosított dolgokról van szó, hanem a teljes kategóriáról vagy nem specifikált példányokról. Az entitásfogalmak összekapcsolódnak a befogadásban, de nem elsősorban a felsorolás jellegű egyszerű kapcsolatos mellérendelés, hanem a fogalmak asszociációs érintkezései, a kiterjedő aktiváció révén. Ez a nyelvi eljárás a konceptualizációra

<sup>14</sup> KELEVÉZ Ágnes, *Hegeso sírjától Beardsley önarcképéig. Képzőművészeti ihletések a fiatal Babits költészetében*, Vigilia 2008/2., 97.

<sup>15</sup> RÁBA, I. m., 170.

irányítja a befogadó figyelmét, ezáltal a megismerhetőségre. Az így megértett vers nem az »elvágyódás« sóhaja, hanem a világ megismerhetőségének kétségbe vonása, a nyelvi kifejezések, az általuk előhívott fogalmak és az előhívó beszélő kölcsönviszonyában.”<sup>16</sup>

Nem véletlenül alakult ki tehát az az irodalomtörténeti elgondolás, amely szerint a tájleírás képi és vizualitást idéző mozzanatai egyfelől a bensőségesség és a külsődlegesség összevetésére adnak alkalmat, másfelől pedig a bölcséleti költészet számára adnak egyszerre alapot és egyensúlyt. A 19. században elsődleges magyar tájjá emelt Alföld a 20. században nem pusztán antimitoszként, de továbbélő, ugyanakkor alapjaiban módosuló toposzként is jelen volt. Juhász Gyula több olyan verse bukkan fel gyakorta legalább említés szintjén ebben az összefüggésben, mely nemcsak elősorolja az öröklött kliséket, de azokat a mediatizált szubjektum–objektum-viszonyt alakító teljesítményével újra is rendezi. Akár a *Tiszai csönd*, akár a *Tápai lagzi* kerüljön szóba, a költészet történeti helyzet és a stiláris sajátosságok egyaránt fontos szerepet kapnak az értelmezés folyamatában. Az Ady-féle jellegtelen „ugar”-létmód viszonyában és a Petőfinél megismert mozgalmas pusztai helyzetképekben egyaránt osztozik ez a lírai formáció. A Vajda János-i tájköltészet hosszabb idézése már azért is indokolt, mert leginkább az ott tapasztaltakhoz hasonlítható a Juhász-féle vizualizáció. Az említett két vers egyszerre hozza működésbe a nyelv hangzó és hangzást felidéző képességét, miközben egy újabb mediális átfordításként a látványelemek ezzel sokszor ellentétes hatását is ezek mellé rendeli. A külső és belső oppozíciójából levezethető „gondolati mélység” is épp e viszonylatban válik érzékelhetővé, hiszen az objektívnek tételzett tér leírása ellentétes a belőle kiolvasható jelentéssel. Márpedig a negatív asszociációkat keltő retorika tehető felelőssé a poétikai tevékenység szélesítéséért.

Az Alföld lírai reprezentációi között érdekes helyet foglal el a sokat emlegetett voltaképpen tematikus metszéspont: Juhász Gyula 1912-es

<sup>16</sup> TOLCSVAI NAGY Gábor, *A nyelvi megalkotottság eszméje a Nyugat első korszakában*, [http://mta.hu/fileadmin/I\\_osztaly/eloadastar/Tolcsvai\\_Nyugat.pdf](http://mta.hu/fileadmin/I_osztaly/eloadastar/Tolcsvai_Nyugat.pdf)

költeménye, a *Magyar táj, magyar ecsettel*. Érdekes, mert abban a folyamatban helyezkedik el, amely a 19. századi természetlíra konvencióinak felbontásában érdekelt, de ezt sajátosan egyrészt általánosítással („magyar táj”), másrészt grammatikai és szemantikai konkretizálásokkal (tájnyelvi szavak, kiejtésbeli alakváltozatok és a Tisza emlegetése), harmadrészt pedig mediális transzpozíciókkal kísérletezve éri el. A festőiséget és a vizualitást olyan megtévesztő módon képes megjeleníteni, hogy a vers befogadástörténetében jobbra csak tematikus trivialitások visszhangozásával találkozunk. Egyik monográfusa szerint: „az egész vers nem más, mint egy álló kép, melyre mozdulatlan tespedtség telepedett, az elmaradt, kultúrátlan magyar vidék csöndje.”<sup>17</sup> Persze innen már csak egy lépés az Ady-féle „komp-ország”, ám szempontunkból jelentősebb, hogy a sokat idézett vers jobbra csak címe alapján azonosítható recepcióval büszkélkedik. A táj és a lélek korrespondanciájaként (Komlós Aladár kifejezése) értett költemény egy későbbi monográfiában például nem is kerül elő.<sup>18</sup> A mű így nemcsak témájában, hanem létében is közhellyé vált: a magyar identitás kiválasztott jellegzetességeit impresszionisztikus-festői eszközökkel bemutató paratextus lett belőle. A poétikai megalkotottságot nem firtató, jobbra csak a címet visszhangzó fogadtatás indirekt jelzése annak, hogy a szöveg unalmas ismerőssége nem terjed ki az alkotás jelentéskonstituáló rétegeinek felfedezésére. A Tisza mint toposz túlságosan könnyen adódott az értelmezők számára mint a magyar táj reprezentánsa (s ezt persze erősíti a Petőfi-féle poétikai konstrukció, valamint maga a cím is), de az ábrázolás hogyanjának címben jelölt eszköze (ecset) és a megjelenítés módja közötti feszültség homályban maradt. Kivétel azonban – mint máskor is – ezúttal is akad. Több stilisztikai elemzés után – melyek jó része az irodalomoktatás segédanyagaként jelent meg, vagyis afféle szemléltető anyagként az amúgy fennálló közoktatási materiális kánont kiszolgálva<sup>19</sup> – Kiss

<sup>17</sup> KISPÉTER András, *Juhász Gyula*, Művelt Nép, Budapest, 1956.

<sup>18</sup> VARGHA Kálmán, *Juhász Gyula*, Gondolat, Budapest, 1968.

<sup>19</sup> Vö. pl. HÁRS György, *Magyar táj magyar ecsettel = 99 híres magyar vers*, szerk. SZÉKELY Éva, Móra, Budapest, 1994, 294–298.; ALFÖLDY Jenő, *Versek és elemzések*, Nemzeti Tankönyv-

Ferenc alapos interpretációt jelentetett meg a szóban forgó költeményről.<sup>20</sup> Ez a megközelítés a jelentéskánon számára mégsem vált meghatározóvá. A tájköltészet kategóriája ugyanis a fent jellemzett okok miatt túlságosan is ismerősnek bizonyult az irodalomtörténeti érdeklődés számára, ekképp minden alapossága ellenére sem tudott olyan távlatot szolgálni, amely a tanulmány címében jelzett modern tapasztalatot a tájköltészet kivételezett jelölőjévé tette volna.

A megjelenített hely topografikus kijelölése hagy némi kívánnivalót maga után. A Nyugatban megjelent közlés aláírása szerint Szegeden született vers fenomenális struktúrájában a címen és az utolsó zárójeles (költőietlen) versmondaton kívül nem utal semmi a magyar táj festői reprezentációjára. A festőiség megidézése olyan homályos fogalmak közbejöttével történik meg, mint például a belső és a külső táj megfeleltetése, a hangulat szófestő eszközei vagy a színek tobzódása. A legkövetlenebb topografikus elrendezésre, valamint a magyar ecset és a magyar szem egymással nem teljesen megfeleltethető szerepeltetésére nem vonatkoznak az értelmezői kérdések. A túl könnyen adódó válaszok (melyek – láthattunk – inkább táplálkoznak tematikus-költészettörténeti sztereotípiákból, mint a szöveg olvasásából) nem veszik a fáradságot ahhoz, hogy a kliséktől eltávolodjanak. Érdemes szóba hozni Gottfried Benn *Líraproblémák* című előadását, ahol két olyan tipikus költői gyakorlatra is bukkanunk, amely előkerül a Juhász-vers befogadói gyakorlatban. A táj és a belső költői alkat azonosítása mellett érdemes a színek halmozásának kritikáját felelevenítenünk, mely Benn epés megjegyzése szerint inkább az optikus érdeklődési körébe, mintsem lírai kifejezőmódhoz való.<sup>21</sup> A színek kavalkádja kapóra is jön az impresszionisztikus stílusfelfogás terjesztésében érdekelt számára, ám Juhász Gyula kapcsolata a festészettel és több ekphrasztikus alkotása nem feltétlenül tá-

kiadó, Budapest, 1995, 73–78.; APÁTI Lajos, *Juhász Gyula: Magyar táj magyar ecsettel*, Magyar-tanítás 2004/2., 15–18.

<sup>20</sup> KISS Ferenc, *A modern tájvers születése* = Uő., *Interferenciák*, Szépirodalmi, Budapest, 1984, 22–41.

<sup>21</sup> Gottfried BENN, *Líraproblémák*, ford. KURDI Imre, Holmi 1991/8., 951–970.

masztja alá ezt a direkt kapcsolatot. A Gauguin-kiállításért lelkendező költő, ki barátja volt Gulácsy Lajosnak, több képzőművészeti témát is verse tárgyául választott,<sup>22</sup> a tájképet nem a magyar vidék képzőművészeti megjelenítésének hagyományában igyekezett megformálni. Minden festőkkel vagy festménnyel kapcsolatba hozható verse a modern, de már nem a plein air vagy az első impresszionisták modorában alkotó művész csodálatáról tanúskodik, épp ezért a Tisza sajátos reprezentációjának romantikus eredője nem tételezhető fel a pozitivista élettrajzi érdeklődés számára sem, sokkal inkább a már említett költészettörténeti kapcsolatokon keresztül érvényesül nála.

Ha komolyan vesszük a költeményt magát, akkor elsődlegesen – habár közvetlenül, az olvasói percepcióban, amely inkább elvonatkoztatás eredménye – a betűk fehér lapon betöltött helyzetére kellene koncentrálnunk. Az inszenírozott látvány, mely egyszerre közvetlen (mert élénk táru) és közvetett (mert a „magyar szem” látómezejében táru élénk), csak másodlagos ebben a mesterséges közvetlenségben, de a fenomenalitásában megjelenített képi illúzió ellenében hat. Ha kissé erőszakoltan, de plauzibilisen a tükör egyszerre utópisztikus és heteropisztikus sajátosságát<sup>23</sup> látjuk meg a költői műalkotásban is, akkor a szonett tipografikus elrendezettsége és a szöveg lehetséges értelme közötti feszültséget játékba hozva a szövegkép és a szöveg generálta kép közötti eltérések fontosságára lehetünk figyelmesek. A lírai médium mint jelentéseket generáló másféle tér (hol csupán fehér alapon fekete betűk vannak, mégis jelentések illúzióját vetítik élénk) olyan üzenetet hordoz, mely maga is médium, nemcsak az üzenetnek, de saját terének mediális feltételezettségét is képes színre vinni. Ily módon, amikor a vers tematikus szcénájában a kép megfestésének természeti aktivitását (az alkonyat az, aki fest) az esetleges kontempláló tekintet (így lát egy szem) passzivitásában láttatja, a cím paratextuális segítségével nem könnyen találunk kapcsolatot a vers

<sup>22</sup> PÉTER László, *Gulácsy Lajosnak*, Tiszatáj 2003/4., diákmelléklet, 29–33.

<sup>23</sup> Michel FOUCAULT, *Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tibor = Uő., *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 147–156.

egyetlen kreatív ágense (ez voltaképpen egy természeti kép prozopopeiája) és a versalkotó költő képe között – aki az alkotás szubjektumpozíciójában sohasem található. A szóképek látszólag biztos státusa az alakzatok szintjén folytonosan destabilizálódik: a szakaszok és sorok szabdalta szöveglátvány a vers jelentését is rendre átszabja, mivel a megképzett fenomenális látványvilág csupán töredékekben jelentkezik az olvasó számára, s a képzelőerőre támaszkodó konvencionális értelemadó tevékenység az impresszionizmusról és a magyar identitásról kialakított elgondolásokat rendeli az üres helyekhez. A szigorú olvasat azonban az inszcenírozott témához hasonlóan ezt a megoldást is illúzióknak kell, hogy minősítse, hiszen az előre- és visszautaló, a szakaszok és sorok közti kapcsolódást biztosító mozzanatok nem támasztják alá a konkrét kép létrehozásának aktusát. Ehhez hasonlóan a szó és a kép médiumainak, illetve az alkotás és a befogadás szubjektumainak át- meg átrendeződő helyzete is felfejti a hagyománytörténet jelentésszintjei által felkínált kulturális diszkurzus szövetét. A magyar táj szemrevételezése voltaképp a magyar tájról született költői vízió csupán, melynek a belső tájhoz mint eme szembenállás másik végpontjához legfeljebb annyi köze van, hogy a különféle negatív konnotációjú szavak (*bús,holt, vérző, búbanat*) hozzárendelhetők a költői élettörténet alakulásához. A természeti ágens és az érzékszervi színekdochéval képviselt befogadó (ki emez aktust egy zárójeles közbevetés keretein belül vonatkoztatja vissza az egész verset alkotó helyzetére) hasonló s felcserélhető jelzővel (*merengő–méla*) utal egymásra, s e kölcsönösség nem annyira a külső és a belső, ábrázoló és ábrázolt egymásra utaltságát, mint inkább mindkettejük kontingenssé válását jelenti.

Az impresszionistának tételezett költemény a képek szintjén sem konzisztens. Az első versszak zsánerképet idéző tehenei például korántsem a megszokott színekben pompáznak („fakó sárgák a lompos alkonatban”), s a színek további előfordulása sem feltétlenül a könnyed szemantikai azonosítás irányában hat. Az első versszakban megjelenő szürke fűzfák a harmadik szakaszra vérző arany színnel lesznek gazda-



gabbak, mely az alkonyat fényének metonimikus megfeleltetése kívánna lenni, ha a vér vörös és az arany sárga színe nem állná útját az efféle egyszerű színkeverés lehetőségének. Persze a *guggolnak* igében paronomasz-tikusan megidézett francia festő (ki egyébként Juhász Gyula egyik kedvence volt) kedvelte az efféle színhatásokat, de a színek tobzódásaként elgondolt impresszionista tájvers eme mintapéldánya épp ott lép ki ebből a játéktérből, ahol a legaktívabb történés figyelhető meg a szövegben. A második versszak első sorának korántsem éles enjambement-ja ugyanis nemcsak a legelő tehenek alföldi zsánerképét szakítja meg egy pillanatra, de mintha a Petőfi megteremtette romantikus mítoszra is sajátos fényt vetne. A szófajváltóként elkönyvelt *távol* ugyanis sorvégi helyzetében kértelmező: a „Távolba néznek és a puszta távol” a puszta jelen nem létét is megidézi, mely így a versnek a magyar táj alföldi rónaságot kitüntető perspektívájától való eltávolodását jelentheti. A magyarság szimbolikusan kiemelt régiójaként elkönyvelt puszta azonban a kevésbé merész értelmezés érvényesítésével is esetlegessé válik: a puszta a távolból hangokat hoz, vagyis egyfajta hordozó közeg, nem pedig jelentésteli szubsztancia többé. A természettől idegen zajt, „egy gramfon zenéjét hozza” a puszta mint médium, mely nem kifejezetten artikulált hangegyüttesekből, hanem (*r* hangokkal erősített) rekedt, rikácsoló zörejekből áll, s melynek baljóslatú víziója (az *iderémlik* nemcsak a ’megjelenik’ értelmében, hanem az ijesztő látvány közegcserélő mozzanatában is vehető) rögtön összevegyül a *cs* hangokkal operáló utolsó sorral, ahol a recsegés hangzói egy kacsza zajkeltésével térnek vissza a természet közegébe – nem annyira az azzal való megbékélés, mintsem a természet egyeduralmának megtörése miatt. A képek látszólagos egységét megbontó hanghatások, a természet és a belső táj egymásra utaltságának felismerése, illetve az olvasás linearitását sokszor megkérdőjelező jel- és tipografikus szerkezet egyaránt a médiumok közti folyamatos váltásra hívja fel a figyelmet. A konvenció ellenében ható illetén mozgások felfüggesztik a válaszaink érvényességét, s helyükbe új és új kérdéseket léptetnek.